

Museos etnológicos: entre la crisis y la redefinición

Xavier Roigé i Ventura [\[1\]](#)

Profesor de Antropología Social. Universitat de Barcelona

A finales de los sesenta se produjo un intenso debate sobre la función de los museos, cuestionando los objetivos de estas instituciones y, al mismo tiempo, sus prácticas y métodos de trabajo tradicionales. Se abrió camino a una nueva concepción del patrimonio, mucho más abierta y amplia que la tradicional, lo que comportó la aparición de nuevas formas de museos de etnología y de historia, como los ecomuseos, los centros de interpretación, los museos locales, los museos de arqueología industrial, o los parques arqueológicos. En todo este esfuerzo de renovación, los museos etnológicos jugaron un papel fundamental y fueron uno de los ejes de la denominada “nueva museología”.

Hoy en día, tres décadas después de aquella renovación museológica, la evolución de los museos etnológicos es contradictoria. Por una parte, desde los noventa, muchos museos etnológicos tradicionales han ido entrando en una profunda crisis, perdiendo los favores del público y de las autoridades culturales. Los debates sobre cómo mostrar la cultura han afectado a los museos etnológicos ([Simpson, 2001](#)), tanto los que son herederos de la interrelación entre la antropología y el colonialismo (las instituciones dedicadas a presentar las otras culturas “exóticas”) como los que han sido el resultado de los movimientos folclóricos del romanticismo especializados en presentar las propias culturas locales o nacionales, sobretodo referidos a las sociedades rurales. Muchos de estos museos no han sido capaces de readaptarse ni a los nuevos intereses del público, ni a las nuevas formas de presentación ni tampoco a los cambios sociales. Como señala Bestard ([2007](#)), *“ya no es posible exhibir a un otro distante, sino que nos exponemos a nosotros mismos, este conjunto de ciudadanos multiculturales que poblamos las ciudades”*. Tal vez esto es lo más grave: que una gran parte de los museos etnológicos nos presenten sólo visiones del pasado de la sociedad, sin ser capaces de reflexionar a través de éstos sobre nuestro presente y nuestros temores. Tampoco algunos de los museos surgidos de la “nueva museología” han resistido el paso de los años, el cambio de intereses del público y las exigencias de los retos de nuestra sociedad actual. En muchos casos, incapaces de renovar absolutamente sus contenidos, los museos han envejecido fruto de sus contradicciones, carencia de medios y falta de propuestas para avanzar hacia nuevos discursos.

Pero por otra parte, en las dos últimas décadas en distintos países han ido apareciendo museos con nuevos discursos y planteamientos que suponen reinvisiones de los modelos de museos etnológicos. En los viejos museos de etnografía soplan vientos nuevos que están renovando su atmósfera, sus contenidos, sus objetivos y sus formas de comunicación. El desinterés del público por sus anticuados contenidos ha llevado a muchos museos etnológicos a una necesidad de reinventarse a sí mismos con propuestas sobre sus prioridades, sobre sus formas de exposición, sobre su misión e, incluso, sobre el propio concepto de museo. Los museos canadienses de la Civilización

ya han mostrado desde hace más de una década que es posible atraer al público y conseguir crear instituciones que permitan reflexionar sobre nuestro pasado, presente y futuro con museografías atractivas. También algunos museos al aire libre y ecomuseos han ido variando sus objetivos románticos de conservación de la sociedad “tradicional” mediante nuevas propuestas que –sin renunciar a sus objetivos iniciales de desarrollo socio-comunitario- permitan contemplar una visión de la vida cotidiana con sus costumbres, conflictos y contradicciones. Y, en una línea bien distinta, la museografía crítica (como la del *Musée d’Ethnographie de Neuchatel*) nos ha mostrado como es posible la utilización de los antiguos objetos para reflexionar sobre nuestro presente y nuestro futuro.

Pero ha sido tal vez el hecho de que museos paradigmáticos y que han marcado un hito en la historia de la museología etnológica, como el *Musée de l’Homme* o el *Musée des Arts et Traditions Populaires* hayan cerrado sus puertas (para reconvertirse o, mejor, para reinventarse en nuevas propuestas no exentas de polémicas como el *Quai Branly* o el proyecto del *Musée des Civilisations d’Europe et de la Méditerranée*) lo que ha generado una mayor polémica sobre el futuro de los museos etnológicos. En esta primera década del siglo XXI, el panorama de los museos etnológicos se está transformando profundamente y – como afirma Segalen ([2005: 287](#)) – el paisaje de estos museos será bien distinto en pocos años: “*Algunos museos mueren, otros se regeneran, otros nacen*”. Los museos etnológicos asisten a un proceso de reinención que adoptan modelos bien distintos. Realizaremos un itinerario por algunos de estos modelos, pero sin duda serían muchas más las propuestas y ejemplos que podríamos incluir.

1. Del museo al aire libre al parque-museo

Es necesario retroceder en el tiempo para ver como apareció uno de los modelos museológicos que más han incidido en la configuración de los museos etnológicos. En 1891 se abrió en Skansen el primer museo en el aire libre. Su creador, Artur Hazelius era un maestro, especialista en lenguas escandinavas y nacionalista nórdico, dedicado al estudio de pueblos que desaparecían como consecuencia de la industrialización. Hazelius creó Skansen, que también es un parque zoológico, con el objetivo de preservar y mostrar al público como eran las casas de la sociedad rural y como vivían y trabajaban los campesinos de la época.

Skansen integra más de ciento-cincuenta edificios de diferentes lugares de Suecia, contruidos en los siglos XVIII y XIX y representativos de la arquitectura popular de las distintas regiones de Suecia, que fueron transportados desde sus ubicaciones originarias. Los interiores de las casas se recompusieron con el mobiliario, utensilios y herramientas propios de las regiones de origen y sirvieron para alojar actividades artesanales, prácticas agrícolas y demostraciones técnicas con las cuales se complementaba el deseado efecto de transposición. El objetivo consistía en preservar el patrimonio de la sociedad anterior a la industrialización, pero su gran innovación consistió en colocar los objetos históricos en su contexto funcional, sobre el trasfondo de su entorno cultural. Al mismo tiempo, se realizan

actividades complementarias relacionadas con la agricultura, la artesanía y la utilización de diversas técnicas antiguas con el fin de dar una idea general de las condiciones de vida. De todo ello resulta la representación de una serie de paisajes humanizados, intentando simular un hábitat concreto, que juntos conforman un espacio sintético, metáfora de la identidad nacional. El proyecto ideológico que se deducía de ello comportaba dos características. En primer lugar, el hecho de que el espacio del museo al aire libre proporcionase una idea de diversidad de la cultura nacional, pero al mismo tiempo de unidad nacional. En segundo lugar, Hazelius no sólo "inventó" un nuevo modelo de museo, sino también una sociedad, presentándonos un mundo romantizado, idílico, donde no hay nada desagradable, y que responde a cómo los urbanos ven a la sociedad rural.





Skansen. Fotografía: Xavier Roigé

Skansen continua siendo, en la actualidad, el museo más frecuentado de Suecia, con 1,4 millones de visitantes por año y 183 trabajadores permanentes (además del personal eventual), obteniendo sus recursos un 35 % del Estado, un 30 % de las entradas y un 35 % de sponsors y otros. Pero el desarrollo reciente de la etnografía y de la museografía en los países nórdicos ha estado marcado – como señala Maure ([1993](#)) - por una reacción contra los modelos de museos etnográficos creados a finales del XIX. Se les reprocha, en primer lugar, que el conjunto esté vacío de su significación original con la única función de suscitar sentimientos nostálgicos hacia el pasado, y en segundo lugar, que sus colecciones no nos proporcionen más que una imagen parcial de la realidad histórica. Pero la amplitud y la calidad de estas realizaciones centenarias continúan suscitando la fascinación y el respeto. Como también sugiere Maure ([1993](#)), sus creadores eran al mismo tiempo visionarios y empresarios, investigadores y artistas, administradores y educadores, amantes del pasado y actores del presente.

Aunque aparentemente, el concepto mismo de museo de aire libre parece ya caduco, en beneficio de la preservación in situ y de la interpretación del paisaje, el modelo centenario de museo al aire libre no está superado y sólo en Europa siguen funcionando unos 300. Si bien la mayoría siguen manteniéndose de acuerdo con los principios originales de presentación, con un cierto aire nostálgico y caduco, en muchos casos se ha ido emprendiendo una renovación de los contenidos y de las formas expositivas. Beamish, en Gran Bretaña, fue creado en 1970 por Frank Atkinson siguiendo la forma del parque temático, mediante un ferrocarril que transporta a los visitantes de un área a otra, cada una centrada en una época distinta: en 1825, mostrando la sociedad rural a los

inicios de la revolución industrial; y en 1923, reconstruyendo una pequeña ciudad industrial con edificios que reproducen tiendas, talleres industriales, el banco, el teatro, un salón música, una escuela, etc. El proceso de creación fue similar a lo que hemos descrito en los museos escandinavos, con la reconstrucción de las casas en un mismo espacio, pero representa una reelaboración del modelo de museo al aire libre, por cuanto las referencias a cultura popular son substituidas por *“una misión de un museo dinámico que pretende presentar la historia social de la población del noroeste de Inglaterra, para que nuestros visitantes se informen, se entretengan, se eduquen y se conviertan en nuestros mejores defensores”*. Siguiendo el modelo anglosajón de museo de historia viva, el museo cuenta con numerosas representaciones escenificadas. Con 350.000 visitantes anuales y casi 200 personas trabajando en el período estival, Beamish es el museo al aire libre más conocido de la Gran Bretaña.

Un ejemplo muy claro de reinención de un museo es el *Nederlands Openluchtmuseum* (Museo al Aire Libre de los Países Bajos), creado en 1912 durante el periodo de mayor euforia de Skansen, que ha emprendido en los últimos un ambicioso plan de renovación que le ha llevado a ganar el Premio Museo Europeo del Año en el 2005. En sus inicios, el Openluchtmuseum respondía a los mismos principios que Skansen ([De Jong, 1994](#)): una idea romántica, un deseo de presentación de una sociedad casi intacta como contraposición a los rápidos cambios de la sociedad, consecuencia de la industrialización; una valoración estética del producto tradicional y un menosprecio hacia los productos industriales. Hoefer, su principal creador, deseaba un espacio museográfico donde la modernidad, con sus cambios técnicos y la producción no tuvieran cabida, y donde aún se pudiera disfrutar de un mundo en el que el tiempo se detenía. Durante la Segunda Guerra Mundial, el museo pasó a ser propiedad del Estado y aunque una parte importante de sus elementos fueron destruidos en la Batalla de Arnhem (el museo sirvió incluso como campo de refugiados), después de la Guerra fue restaurado y ampliado. Más tarde, ya en los setenta, se abandonó la idea de arte popular como objetivo principal y se habló de la historia de la vida cotidiana, rompiendo al mismo tiempo la frontera que separaba la producción industrial del artesanal e incorporando nuevos edificios de uso industrial (una fábrica de queso y una factoría mecanizada de leche), maquinaria agrícola y nuevos edificios situados en los años treinta. Sin embargo, el museo no pudo evitar un cierto decrecimiento de público y el dilema de cómo podría resistir un modelo así el paso del tiempo (De Jong, 1994). Ello llevó, en 1987, al anuncio por parte del Ministerio de Cultura de la intención de cerrar el museo, una decisión que sólo pudo evitarse por la presión pública que llegó a manifestarse para exigir la permanencia de la institución.



Nederlands Openluchtmuseum. Fotografía: Xavier Roigé.

Desde entonces, el Museo ha iniciado un proceso de remodelación, cediendo su gestión a una Fundación y reorientando sus objetivos y misión. Por una parte, ha ampliado sus objetivos profundizando en sustitución de la noción de cultura popular por la de la vida cotidiana como eje temático de la misión del museo. Por otra, ha realizado un esfuerzo considerable por modernizar sus exposiciones, tanto desde el punto de vista temático como museográfico. Así, ha ido incluyendo muestras sobre diversos aspectos de la sociedad rural holandesa que pretenden explicarnos la realidad social de la vida cotidiana alejándose de la idea de idealización. Se han realizado exposiciones como '*Spaarstation Dingenliefde*' ('El paraíso del coleccionista'), '*Een Nonte Stoet*' (sobre el trabajo de recolección y conservación etnográfica), o sobre el papel de Holanda en la época colonial en la Antillas. También se llevan a cabo representaciones teatrales que nos muestran los conflictos sociales, como la de una huelga de trabajadores en una explotación agraria del 1929, así como un buen número de presentaciones multimedia y de presentaciones históricas. Pero el elemento más destacado ha sido la construcción de unas nuevas instalaciones a la entrada del recinto, donde destaca el espectacular multimedia *HollandRama*. Se trata de una combinación de técnicas multimedia distintas, en las que la plataforma giratoria de la platea de visitas va girando y ascendiendo y descendiendo por distintas escenografías del pasado y presente de los Países Bajos. En general, el museo realiza un esfuerzo por hacer comprensible sus contenidos hacia poblaciones que ya no tienen como referente los elementos representados, como por ejemplo los distintos aspectos

de la sociedad rural que – sin explicaciones adecuadas - ya no son comprensibles para el gran público urbano que no las ha experimentado.



Espacio didáctico del Nederlands Openluchtmuseum. Fotografía: Xavier Roigé.

Las viejas casas y edificios de los museos al aire libre deberán dejar atrás sus contenidos de evocación nostálgica para servir de cuadro a la reflexión sobre el pasado y presente de la sociedad. No se trata sólo de modernizar sus instalaciones convirtiéndolas en una experiencia exclusivamente lúdica, sino de reorientar y reinventar su misión de acuerdo con los cambios del público.

2. De los ecomuseos a los economuseos

Treinta años después de su lanzamiento, los ecomuseos resisten mejor la crisis que los museos etnográficos o etnológicos tradicionales, pero en todo caso deberán conseguir no sólo más públicos, sino sobretudo redefinir sus objetivos. Deberán, como señala Segalen ([2006: 301](#)) no sólo referirse a la cultura del pasado sino también de los problemas contemporáneos (agricultura industrial, turismo, explotación de los recursos naturales, etc.).

Aunque con frecuencia se señala que los ecomuseos son la versión francófona del museo al aire libre, lo cierto es que se trata de modelos bastante distintos en su concepción y objetivos. Los ecomuseos fueron, sin duda, el elemento más característico de la renovación impulsada por la nueva museología en los años setenta. Fue el mismo Rivière quien los definió, indicando (1971 a 1980) que el ecomuseo era "*como un museo del hombre y de la naturaleza de un*

territorio determinado y a lo largo del tiempo, el cual tiene que ser necesariamente concebido y gestionado con la participación de la población local, con el objetivo tanto de reforzar su sentimiento de identidad colectiva como de contribuir a su desarrollo social, económico y cultural". La primera generación de ecomuseos partía de la idea de Rivière de "museos de casa" y del modelo de Skansen, reconstruyeron conjuntos de edificios que configuraban poblaciones, como en el caso del *Ecomusée de la Grande Lande en Marquèze* (1969). El modelo era bastante diferente al de los museos al aire libre, sobretudo porque partía de la reconstrucción de una unidad ecológica preexistente, y no del simple traslado de edificios. Esta evidencia de un conjunto, de una comunidad, queda reforzada por la existencia de un ferrocarril de vapor que lleva al visitante a un breve viaje en el tiempo: los visitantes aparcan su coche a una estación, donde toman la entrada-billete del ecomuseo y posteriormente son "transportados" a otra época, como si se tratara de un ritual de paso mediante un "viaje" que no sólo contribuye a reforzar el traslado hacia otra época y espacio, sino que constituye también un atractivo turístico. El ecomuseo se ha mantenido bastante fiel al espíritu inicial y queda como un bello ejemplo de la museología de los setenta y ochenta, con unos cien mil visitantes anuales. Pero después de un período de importante afluencia a principios de los noventa, el número de visitantes ha ido descendiendo padeciendo la ausencia de un programa de investigación y, sobretudo, de renovación. Bien considerado por una población local que lo ha visto como un factor de desarrollo local, más que como un elemento de identidad en el que pueda reconocerse, ha iniciado un período de reflexión para redefinir sus objetivos y para convertirse no sólo en un espacio de "presentación" sino también en un espacio de "actividades" (acogida de artistas, de grupos de música "tradicional", etc.)

La rápida expansión del concepto de ecomuseo comportaría en los ochenta la aparición de lo que Hubert ([1985](#) y [1993](#)) denomina segunda generación de ecomuseos. El modelo sería adoptado en contextos urbanos e industriales y se traduciría en proyectos como el del *Ecomusée du Creusot-Montceau-les-mines* (hoy *Ecomusée de Creusot-Montceau*), abierto al público en 1978. Ese museo supuso nuevas aportaciones, como la expansión de la noción de ecomuseo entendida como un conjunto de equipamientos diversos y la extensión de la idea de ecomuseo para referirse también a equipamientos urbanos y de patrimonio industrial. El proyecto, realizado por Hugues de Varine y de Marcel Évrard, abrió nuevas perspectivas para los ecomuseos al entender que la comunidad entera constituye un museo vivo, y al instaurar el modelo de museos en red con un centro y varias antenas, diversos edificios históricos y temáticos que conservan e interpretan distintos elementos significativos de su patrimonio edificado, rural, industrial y artesanal, incluso monumentos y vestigios históricos ([Joubert, 1999](#)). Además de estas aportaciones en cuanto a la presentación, este ecomuseo resulta paradigmático como ejemplo del destino de la utopía museal que fue el museo comunitario, al contemplarse inicialmente como un museo militante por su dinamismo de agitación cultural, que pretendía conservar la memoria obrera en oposición a las clases patronales ([Segalen, 2005: 303](#)). Pero aunque continúa manteniendo su acción en un entorno económico en crisis, sus acciones no han conseguido mantener

el número de visitantes, lo que amenaza el presupuesto de la institución y su desarrollo futuro ([De Roux, 2004](#)).

Desde los noventa (tercera generación), la extensión de los ecomuseos ha evolucionado en tres sentidos diversos. En primer lugar, se ha producido un notable incremento de ecomuseos, tanto en Francia como en otros países, que en la mayoría de casos no son más que pequeñas instalaciones con pocos recursos, con frecuencia abiertos como consecuencia de crisis rurales e industriales que han implicado el cierre de espacios que han ido reconvirtiéndose en ecomuseos. A menudo, estos ecomuseos se han ido alejando de la idea inicial de los ecomuseos, sobre todo por el hecho de que a menudo representan una cierta mitificación del pasado sin espíritu crítico y con una menor preocupación por la investigación ([Hubert, 1993: 205](#)). Con frecuencia, se trata sólo de casas rurales que se han adecuado como espacio doméstico o instalaciones como molinos, herrerías, o pequeños talleres. El término “ecomuseo”, la máxima expresión de la renovación de la museología de los ochenta, se ha convertido en muchos casos en una etiqueta vacía de contenido para la presentación de identidades desaparecidas. En segundo lugar, se han consolidado como proyectos vinculados al desarrollo local y que han conseguido un cierto equilibrio entre el trabajo museográfico de presentación y la integración socio-comunitaria (el *Ecomuseu de les Valls d'Àneu*, en Cataluña, es un magnífico ejemplo). Su riesgo, no obstante, es la falta de soporte de las instituciones locales y nacionales, y el cansancio que puede generar en el público y en la propia comunidad local las representaciones sólo centradas en un pasado que va quedando cada vez más lejos. Y, en tercer lugar y en un sentido bien distinto, algunos ecomuseos han evolucionado hasta convertirse en grandes instalaciones que se aproximan en algunos aspectos a la noción de parque, con programas de actividades y numerosas instalaciones de ocio y de restauración. Es el caso, por ejemplo, del Ecomuseo de Alsacia, concebido en 1984 para la salvaguarda de la arquitectura rural, y que ha extendido sus actividades hacia otros aspectos como la minería o la industria y que recibe a unos 350.000 visitantes anualmente, contemplando además la celebración de festivales, de exposiciones temporales, y de fiestas. Las animaciones, la propia oferta de hostelería y de ocio (instalaciones de feria antiguas) ocupan un lugar destacado en Alsacia. Pero el tamaño y la oferta de sus instalaciones les hace entrar en competencia con otras ofertas turísticas (incluso con parques temáticos), lo que ha implicado una crisis de este museo: al descenso en número de visitantes se le ha añadido una crisis financiera por el gigantismo de sus instalaciones y sus proyectos de grandes inversiones, que no han tenido el impacto necesario en el público, y que amenazan incluso con el cierre de las instalaciones.



Ecomusée d'Alsace. Fotografía: Xavier Roigé

En la actualidad, el Observatorio de Ecomuseos *Ecomusei* habla de la existencia de 270 ecomuseos en el mundo y de otros setenta en proyecto, aunque en realidad hay muchísimas más instalaciones con la denominación de “ecomuseo”. Sólo en Francia, la *Fédération des Ecomusées et musées de société* reúne 140 miembros que cuentan con unos requisitos mínimos para poder formar parte de la Federación. En muchos países (Francia, Portugal, Italia, y en menor medida en España), los ecomuseos crecieron considerablemente en número durante los años ochenta (sobre todo los referidos a la sociedad rural) y noventa (especialmente de patrimonio industrial). Aunque la mayoría nacieron a partir de asociaciones y grupos de voluntarios, durante los años noventa fueron profesionalizándose, lo que ha comportado contradicciones en la relación con la población local y sobre todo con el afán de los poderes públicos para controlar estas instituciones. Otro importante debate ha sido el hecho de que en muchos casos ha primado una política de desarrollo económico centrada en un elemento de dinamización turística a los propios objetivos comunitarios para los que nacieron. Según *l'Observatoire Permanent des Publics de la Direction des musées de France*, los ecomuseos tienen un volumen de visitantes importante en relación a los museos en general y el tipo de público que los visita es similar al que frecuenta los museos más elitistas de Bellas Artes. *La Fédération des écomusées et Musées de Société de Francia* constata, por otra parte, que a fines de los noventa se produjo un descenso en el número de visitantes, mientras que después del 2002 se ha producido una cierta estabilización como consecuencia del esfuerzo de estas instituciones por conseguir nuevos públicos. Según un

informe sobre el público de los ecomuseos del AVISE (*Agence de Valorisation des Initiatives Socio-Economiques*) el público visitante es mayoritariamente familiar (un 15 % los visitan acompañados de sus hijos menores de 15 años). Este último informe señala también que el número de visitantes varía entre 1.000 y 370.000, según el sitio de implantación del museo, la mayoría de ellos oscilan entre los 10.000 y 15.000 visitantes por año. En todo caso, los ecomuseos –calificados por De Roux (2003) como “*una utopía en crisis*”- deberán realizar en los próximos años un esfuerzo por renovar sus objetivos, sus contenidos y sus formas de presentación. La reconversión del modelo es aún posible y la amenaza del futuro es aún lejana, pero deberán pasar rápidamente de la simple conservación a la reinención de sus objetivos y formas de exposición.

Una de las evoluciones de los ecomuseos, aunque con contenidos muy distintos, lo constituyen los denominados economuseos. Se trata de un nuevo concepto inventado en Canadá que combina una empresa artesanal con un museo y que, según la definición de su creador Ciril Simard (1992), son instituciones en las que “el patrimonio se gana la vida”. Están en proceso de un amplio desarrollo en el Canadá, sobretudo en la zona de Québec, donde cuentan con una red de treinta y seis pequeños museos que reciben entre todos ellos más de 850.000 visitantes anuales según el Canada Heritage. Constituyen una marca registrada (los museos inscritos funcionan en un régimen que recuerda al de una franquicia) que combina la economía y la cultura, en palabras de su creador, una asociación entre la museología y el mundo de la empresa artesanal: *“etimológicamente, la palabra economuseología expresa las dos preocupaciones principales de nuestra intervención. En primer lugar, “econo”, para remarcar la importancia de la rentabilidad de la empresa, y después “museología, para conferir al conjunto la dimensión cultural y pedagógica que le aportará su sello de originalidad y su especificidad”*. La autofinanciación, un elemento clave en su funcionamiento, no sólo se asocia a los aspectos económicos, sino también a los rendimientos sociales, culturales y patrimoniales más difícilmente mesurables, con una rentabilidad “cualitativa”. Se trata, por tanto, de empresas artesanas que utilizan el patrimonio como un elemento de desarrollo sostenible con el valor añadido del desarrollo del turismo cultural y científico.

El concepto de economuseo designa una institución que reúne: a) una empresa artesana que fabrica objetos surgidos de la cultura popular y de la tradición, abierta al público y que muestra cómo se practica la actividad artesana, que es vendida y explicada allí mismo, lo que permite la autofinanciación de la empresa; b) un centro con instrumentos pedagógicos para explicar sus contenidos; c) una exposición de objetos antiguos, presentación de obras actuales y centro de documentación y archivos. Existe una gran variedad de tipos de economuseos, mostrando procesos tan diversos como la producción del vino, de la miel, del jabón, la cerámica, el estaño, la piel, la harina, los cristales, el cultivo de manzanas, relieves, bordados, lutiers, etc. A pesar de las críticas que han recibido como una mercantilización de la idea de museo, es casi seguro de que iniciativas de este tipo proliferarán los próximos años por cuanto nos interrogan sobre el papel del museo etnológico en el desarrollo social y comunitario.

3. Del museo regional al museo de síntesis

Desde los primeros museos etnológicos se procuró realizar una síntesis que permitiera la presentación general de una sociedad en sus aspectos geográficos, culturales y sociales. Experiencias como los museos regionales o los museos antropológicos de finales del XIX y de la primera mitad del siglo XX intentaron plantear una síntesis de la presentación de una cultura, y también los museos comarcales de los ochenta han intentado algo similar. De hecho, muchos de ellos parecen museos clónicos con un mismo esquema que incluye una presentación del medio, un recorrido histórico (prehistoria, vestigios del mundo antiguo, época medieval y moderna) y una presentación etnográfica de las formas de producción tradicionales y de los distintos elementos festivos, religiosos, familiares, etc. Pero ello plantea un problema muy importante: ¿cómo abordar una síntesis de estos aspectos? ¿Cómo poder representar todos los aspectos de una sociedad sin caerse en un reduccionismo o un discurso lineal que a menudo está cargado de una fuerte identidad? ¿Cómo renovar los museos que pronto quedarán obsoletos en sus presentaciones?

Muchos museos de síntesis han llegado a la conclusión que una presentación general de la cultura de una sociedad resulta imposible, como si se tratara de una monografía o estudio de comunidad. Guibal, antiguo director del *Musée Dauphinois* y que hizo un proyecto no realizado de renovación del *Musée des Arts et Traditions Populaires* (ATP) señalaba claramente las dificultades de hacer funcionar un museo de sociedad como si fuera uno de arte y proponía de forma muy didáctica la necesidad de reconvertir el museo de síntesis en un museo que renueve constantemente las exposiciones: *"No se puede hacer funcionar un museo de sociedad, un museo de civilización como si fuera un museo de arte. En el Louvre se va a ver la Gioconda o la Venus de Milo. Estas obras tienen que estar allí, visibles todos los días. Pero en cambio no se va al ATP para contemplar un objeto, aunque la calidad estética de algunas de nuestras piezas sea destacable. Estos objetos no son interesantes más que dentro de una situación. Más que una exposición permanente de nuestro fondo, imposible de asegurar, hay que privilegiar las exposiciones temporales (las miradas sobre el patrimonio evolucionan rápidamente) (...) Tienen que hacerse muchas inauguraciones durante el año. Y cada inauguración tiene que ser un acontecimiento"*. (citado en [De Roux, 1992](#)). Gracias a la constante renovación de los contenidos, los museos planteados de esta forma pueden abordar diferentes temas y plantear diferentes puntos de vista. De esta manera, muchos museos de síntesis han renunciado a la exposición permanente y se han planteado en base a exposiciones permanentes de mayor o menor duración que permite ir renovando los contenidos y, al mismo tiempo, hacen posible conseguir más público de lo que volvería al museo a ver la misma exposición.

El *Musée Dauphinois* es un ejemplo de esta opción museológica. Inaugurado en 1968 en un antiguo convento, se define *"como un museo de patrimonio regional consagrado a las culturas y a los hombres que han hecho aquella región, desde la Prehistoria hasta el patrimonio que actualmente es en proceso de constitución"*. El Dauphinois dispone de cerca de cuatro mil metros cuadrados destinados a la presentación anual de tres o cuatro exposiciones

consagradas generalmente al patrimonio regional, pero también a otros temas y culturas. El Museo propone dos exposiciones de larga duración, que actualmente son *Gens de l'alpe*, una presentación de las formas de vida en la montaña en siglo XX, y *La grande histoire du ski*, dedicada al turismo de invierno y a la cultura del esquí. Además, el museo presenta numerosas exposiciones temporales de una duración de seis a catorce meses, sobre el patrimonio regional del Aude y de los Alpes, pero también sobre las otras culturas extranjeras presentes en la región. Así, en el 2006, se nos propone simultáneamente una exposición sobre el patrimonio industrial (*Papetiers des Alpes. Six siècles d'histoires*), otra sobre el patrimonio oral (*Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*), otra dedicada a la historia (*Rester libres!*) y finalmente una conmemoración de los cien años del museo (*Le musée dauphinois a cent ans*). Especialmente interesante fue la experiencia de un ciclo de tres exposiciones dedicadas a la inmigración (*De l'Isère au Maghreb; Mémoires d'immigrés; Racines. Greniers et protections dans l'Atlas marocain*), realizadas a partir de la colaboración de marroquíes de la región del Isère, en las que se explicaban sus condiciones de vida actuales, la memoria del pasado y las formas de vida de la sociedad de dónde venían.



Musée Dauphinois. Exposición La grande histoire du ski. Fotografía : Xavier Roigé.



Musée Dauphinois. Exposición Gens de l'alpe. Fotografía : Xavier Roigé.

A pesar de tratarse de un museo ubicado en una ciudad de sólo 150.000 habitantes, el museo ha sido reconocido internacionalmente por la calidad de sus exposiciones, por la originalidad de su sistema y por la tarea de su conservador, Jean Claude Duclos, creador también de otros interesantes museos en la ciudad, como el *Musée de la Résistance et de la Déportation* y del de historia *Musée de l'Ancien Évêché*. Se ha hablado, incluso, de una trilogía de museos etnológicos más destacados a nivel mundial, que incluiría el *Dauphinois*, el de la *Civilisation de Québec* y el de *Ethnographie de Neuchâtel*. En todos los casos, el eje central de los museos lo constituyen las exposiciones temporales, más que la conservación y presentación permanente de sus colecciones.

4. Del museo etnográfico a la museología crítica

La persistencia de museos sobre otras culturas configurados a partir del colonialismo, con colecciones creadas a partir de campañas militares occidentales o de adquisiciones de objetos etnográficos sigue marcando los museos etnológicos. Estos museos son una muestra, para muchos antropólogos, de expolios de la cultura material no justificados por intereses científicos.

A pesar de su carácter centenario, el *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel* no se ha convertido en un museo de referencia hasta la tarea desarrollada por los últimos directores, Jean Gabus y Jacques Hainard (actualmente, director del

Musée Ethnographique de Genève). En sus orígenes, fue un museo convencional de etnología, reuniendo una buena colección de piezas africanas, de América del Sur y de Egipto. Pero, a partir de la dirección de Hainard en 1981, el museo entró en una nueva línea que pretende sobre todo cuestionar la idea tradicional del museo con una museología crítica que reflexiona constantemente sobre el papel del museo, las colecciones que contiene y las formas de representación. La concepción de Hainard, en este sentido, parte de una museología que contribuya a una *"mirada crítica sobre los valores, las adquisiciones, las creencias, los conocimientos, las ideas, las creaciones"*.

Su visión de la museología parte de la convicción de que es imposible captar el presente desde el museo y tampoco entender una sociedad a partir de los objetos. Hainard considera que los museos conservan de forma aleatoria toda una serie de objetos-testimonio que estructuran un pasado artificial. Para ello, propone que los objetos dejen de ser la vedette de la exposición y estén siempre al servicio de la idea: no se trata de desarrollar la exposición como si se fuese un libro de texto o una tesis científica, puesto que esta función la cumplen mejor los libros. El objeto debe convertirse, en este sentido, en un elemento más de la decoración: *"La exposición es un lenguaje en el que el objeto participa en una puesta en escena, en un decorado, y el lenguaje y la decoración constituyen también el lenguaje de la exposición. El objeto es pensado en términos de decoración, el objeto es un elemento de la decoración como la decoración es en ella misma un objeto de la exposición"* ([Hainard, 1989:23-24](#)).



Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Exposición permanente. Gabinete de curiosidad del siglo XXI.

Fotografía : Xavier Roigé.

Cada exposición de Hainard no sólo han sido la presentación de una investigación, sino sobretudo una autentica declaración e incluso una denuncia de la ilusión etnográfica y científica. Ha tratado temas tan distintos como *Marx 2000* (1994, sobre el legado de Marx), *A chacun sa croix* (sobre los aspectos negativos de los suizos, haciendo un juego de palabras con su bandera); *L'art c'est l'art* (1999, ¿qué hay más allá del arte?); *X. Especulations sur l'imaginaire et l'interdit* (2003, sobre el erotismo y la sociedad); *La grande illusion* (2000, las ilusiones sobre el cuerpo); *Pom pom pom pom: une invitation à voir la musique* (1997); *Les femmes* (1992); o *Naître, vivre et mourir - Actualité de Van Gennep* (1981), por citar algunos ejemplos. Nos interesa comentar especialmente dos exposiciones que pretenden reflexionar sobre la museología etnológica. En *Le salon de l'ethnographie* (1989), Hainard reflexionaba sobre el museo etnológicos que presentan los objetos como si estuviéramos en un museo de arte, criticando así determinadas concepciones museológicas ([Hainard y otros, 1989](#)). Tal vez la exposición más brillante es la que se representó bajo el título de *Le Musée cannibale* (2002), una reflexión sobre las diferentes prácticas museológicas y el proceso de trabajo de un museo. Partiendo del caso real de Venus hottentote, una mujer sudafricana que había sido expuesta en vida en diversas exposiciones, y a quien después de su muerte se le hizo un molde y se guardaron en formol diversas partes de su cuerpo, el equipo del Museo planteaba el deseo de alimentarse de los otros que ha estado presente en la creación y desarrollo de muchos museos etnológicos. La exposición nos explicaba el proceso de alimentación cultural de los otros siguiendo el proceso de trabajo de un museo: la recogida de materiales, la clasificación, el almacenaje, la "congelación" del objeto... Posteriormente, para "alimentar" a los visitantes de las exposiciones, los museólogos extraen de sus reservas partes de la cultura material que preparan sobre la base de recetas contrastadas destinadas a presentar uno u otro aspecto de similitudes o las diferencias entre los de aquí y los de allí. Los museólogos, finalmente, sirven en un gran banquete (la exposición) los distintos materiales y elementos que permiten el consumo de los vínculos sociales con la humanidad entera ([Gonseth, Hainard y Kaehr, 2002](#)).

La museología de Hainard, en definitiva, supone la aparición del museólogo como autor. Más que la transmisión de conocimientos, sus exposiciones se convierten en ejercicios intelectuales en los que se cuestionan aspectos de la práctica antropológica y museológica. Resulta un buen ejemplo de lo que se ha denominado como museología crítica, que pretende convertir al museo en un lugar de pregunta, de controversia, de democracia cultural. El museo, en esta perspectiva, se transforma en una comunidad de aprendizaje, con el objetivo de generar un público crítico ([Padró, 2003](#)).

5. De la museología interpretativa al museo de civilización

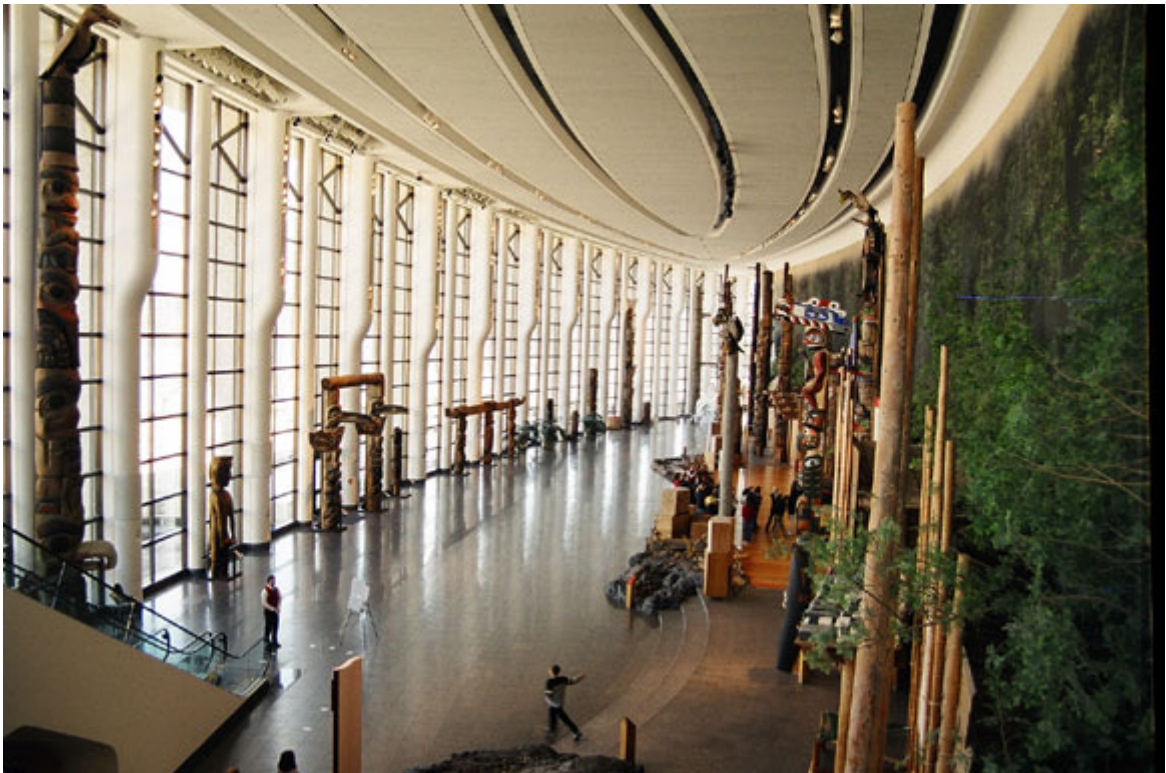
El concepto de museología interpretativa nació en el contexto de la gestión de los parques nacionales de Estados Unidos y del Canadá, con el objetivo de prestar una comunicación más efectiva a sus visitantes y así sensibilizarlos

sobre sus valores históricos, naturales, ecológicos y culturales. Ya desde los primeros parques, el paisaje era valorado como un elemento en lo que confluía la acción humana y la naturaleza, de manera que la interpretación debía hacer visibles los diferentes elementos que configuraban los paisajes naturales y los humanizados. Los principios del concepto de interpretación fueron formalizados en 1957 por Friedman Tilden, quien calificaría la interpretación como una actividad educativa que *"desea descubrir el significado de las cosas y sus relaciones por medio de la utilización de los objetos de origen, las experiencias personales y los ejemplos, más que sólo la comunicación de informaciones concretas"* ([1957](#)). Pretende, pues, proporcionar un significado en los objetos, edificios y paisajes que la simple visita no hace inmediatamente perceptible.

El ejemplo más claro de museología interpretativa es el de la gestión del patrimonio que se da en el Servicio de Parques del Canadá, donde desde 1993 se planteó una gestión conjunta del patrimonio cultural y natural. De esta manera, el Servicio de Parques administra más de 114 sitios históricos, además de los 36 parques nacionales. Esos sitios históricos son generalmente reconstrucciones que tienen una fuerza visual muy evocadora para entender e interpretar el lugar y su historia, utilizando una diversidad de medios con el fin de facilitar el encuentro entre la memoria histórica y el visitante ([Iniesta, 1994b](#)). Annette Viel sostiene la idea de que los lugares patrimoniales están cargados de experiencia y que tienen un gran poder evocador que incita a la adquisición de conocimientos. Por eso, lo que hace falta es descubrir *"el espíritu de los lugares"*. Para ella, los sitios históricos no sólo son depositarios de formas del pasado, sino que reflejan formas de vida y tienen un poder de evocación, de emoción y de significación del tiempo y del espacio ([Viel, 1997](#)): *"El espíritu de los sitios es, de alguna manera, el aura que trasciende los campos de intervención y conserva el hilo conductor que teje estos lugares y que nos permite captar la esencia. Hablar de "el espíritu de los sitios" es modelar la valoración ofrecida al público, privilegiando un acercamiento que se basa más en una experiencia global que en una temática a explicar"*. El concepto de centro de interpretación y la noción de museología interpretativa, en la que los elementos didácticos de comunicación ocupan un lugar central, son elementos imprescindibles para entender la enorme influencia que ha tenido la museología canadiense en el panorama mundial.

Mientras que en Europa la mayor parte de los museos etnológicos tradicionales estaban en crisis a finales de los ochenta/principios de los noventa, en Canadá la peculiar situación socio-política de ese país y el papel tan importante de los autóctonos o primeras naciones en la ideología nacional comportaron la aparición de grandes proyectos de museos de sociedad, con una fusión de diversas disciplinas, fundamentalmente la historia y la antropología ([Iniesta, 1994a y 1994b](#)). Casi en paralelo se crearon dos museos de nombre similar, pero de contenidos y discurso museológico muy distintos que han tenido una gran influencia en el mundo: el *Canadian Museum of Civilization* y el *Musée de la Civilisation*. Las coincidencias en el nombre expresan una cierta competitividad entre las administraciones implicadas, puesto que el primero fue promovido por el gobierno federal canadiense y el segundo por la Provincia de Québec, por lo que ambos responden a un discurso identitario distinto. Pero no sólo tienen diferencias por la identidad que representan, sino también por su

modelo museológico y por su público (el primero recibe un público mayoritariamente turístico, hasta el punto de ser el primer museo del país en número de visitantes, mientras que el segundo tiene un público que procede mayoritariamente de su Provincia). En todo caso, el modelo canadiense de "museo de la civilización" ha tenido un gran impacto en museos de todo el mundo, sobretodo en su concepción de museo interdisciplinario y su combinación de exposiciones referenciales de larga duración junto a otras temporales que permiten tratar sucesivamente distintos aspectos de la realidad.



Canadian Museum of Civilization. Fotografía : Xavier Roigé

El *Musée de la Civilisation* (inaugurado en 1988, situado en Québec, la capital de la Provincia del mismo nombre, una zona donde existe un fuerte sentimiento de identidad francófona y a menudo independentista) se distingue por una museología muy innovadora y se define como un "*lugar de conocimientos y de ideas, un museo con ricas colecciones, un centro educativo y de memoria*". La ley de Museos Nacionales del Québec atribuye al *Musée de la Civilisation* una triple misión: la conservación y difusión del conocimiento de su colección etnográfica, hacer conocer la historia y los diversos componentes de la cultura quebequesa, particularmente las culturas materiales y sociales de los ocupantes del territorio y de las otras culturas que las han enriquecido; y asegurar una presencia del Québec dentro de la red internacional de manifestaciones museológicas. Pretende aportar una visión dinámica sobre la experiencia humana en conjunto, pero con una mirada preferente sobre la realidad del Québec. Para conseguir estos objetivos el museo renunció a contar con una exposición permanente y se plantea como un conjunto de exposiciones temporales, con una programación temática que combina exposiciones espectaculares con otras más reflexivas, pero siempre tratando

de invitar al espectador hacia el descubrimiento y la exploración. Las diez exposiciones que pueden verse simultáneamente se presentan en 6.000 m². Así, por ejemplo, en el momento de redactar este texto (febrero 2007), el visitante podía ver una exposición sobre “*Au Pérou avec Tintín*”, dos exposiciones sobre cine (*L’Aventure Cinéma (V.O. québécoise)* y *Studio cinéma*), una exposición sobre artistas populares titulada “*Artefactes fous branque*”, una exposición sobre Indonesia (“*Nusantara Indonesia*”) y una exposición-reflexión sobre la democracia (“*Vox populi*”). Además, podían contemplarse dos exposiciones de larga duración. La primera, visible desde 1998, trata de las propias sociedades autóctonas (*Nous, les premières nations*). La otra exposición, “*Le temps des Québécois*” puede verse desde el 2004 y nos presenta una síntesis de los diversos acontecimientos que han incidido en la identidad del Québec de hoy. Esta última substituyó a una exposición paradigmática del museo, de la misma temática, titulada *Mémoires*. La exposición trataba de la historia del Québec, pero contraponiendo la “memoria” (el recuerdo mitificado del pasado) a la realidad histórica. En la primera parte de la exposición, los organizadores reconstruían la sociedad rural del pasado a través de la memoria de la población, presentándonos una sociedad idealizada, con unas bonitas estancias. No era, ciertamente, una imagen muy diferente de la que nos dan muchos museos sobre la sociedad rural del pasado, pero el visitante - en este caso - era invitado a ver el pasado no como una realidad, sino como aquello que se recuerda del pasado.



Musée de la Civilisation. Exposición Mémoires. Fotografía: Xavier Roigé

En la segunda parte de la exposición, el público era confrontado con una información más real, que lo llevaba a cuestionarse aquello que ha visto antes: la realidad familiar de convivencia de generaciones era contrastada, por ejemplo, con la existencia de una elevada mortalidad infantil que amenazaba constantemente las familias, la armonía de la vida local con los conflictos y revueltas que protestaban de las duras condiciones de vida, la visión idílica de las fiestas locales con el fuerte peso de la religión que coaccionaba la libertad de los individuos. Y así muchas otras cuestiones. La exposición expresaba la voluntad del museo de no presentar la historia y la identidad con un discurso lineal, sino a través de miradas transversales, diferentes y complementarias.

Excepto en el caso de las exposiciones referenciales, que se renuevan a largo plazo, el resto de las exposiciones no tienen generalmente una duración superior a un año, a pesar de que algunas necesitan de dos a cinco años de preparación, aseguradas por una plantilla de más de doscientas personas. La mayor parte de sus visitantes (70%) proceden del Québec y el museo cuenta con unos 700.000 visitantes anuales, a los que se añaden un número muy importante de participantes en las diferentes actividades realizadas en torno a las exposiciones. El Museo, que promovió y dirigió Roland Arpin, se ha convertido en un referente internacional para la museología, a pesar de las críticas de otros museos quebequeses sobre su elevado presupuesto. Para Arpin, los objetivos dependen sobre todo del público: *"Un museo es un lugar de educación, de conocimiento. Es también un lugar de recreo. El público es diverso: turistas, del mismo país, escolares, eruditos. La museología y la acogida son para nosotros determinantes. Es necesario que vengan a vernos personas que no van a ver habitualmente este tipo de instituciones, sin rechazar al público más fiel de los museos. Hemos querido pasar del museo de teología, clásico en la materia, al museo de pedagogía. Lo que no implica ni la simplificación ni la asepsia en la presentación. Tenemos un rol social muy importante a jugar, por lo que debemos comprometernos sobre los grandes problemas de la sociedad: la familia, la ecología, la inmigración."* (Arpin, citado en [De Roux, 1992 b](#))

Por su parte, el *Canadian Museum of Civilization*, también conocido por su nombre en francés *Musée Canadien des Civilisations*, fue una gran inversión llevada a cabo a partir de la reconversión del *National Museum of Man*, y que fue construido por motivos de estrategia política en la ciudad de Gatineau (en el Québec francófono), pero sólo separado por un puente de Ottawa, la capital del país desde donde habitualmente se visita el museo. Planteado casi desde una década antes, se abrió al público en 1989, como un símbolo de la identidad canadiense a través de una memoria colectiva ([Macdonald y Alsford, 1989: 3](#)). El museo se estructura en dos grandes espacios de exposición permanente (aunque tienen una fecha de finalización: el 2010). El primero, la Gran Galería, consagrada al patrimonio y al arte monumental de los autóctonos de la costa oeste del Canadá, se estructura en torno a una gran sala alrededor de la cual hay seis casas y tótemes que recrean la atmósfera de una población autóctona de los bosques del Pacífico, con una exposición total de 2.000 m². El segundo espacio está dedicado a la historia del Canadá desde la llegada de los primeros europeos hasta la actualidad. Se trata de una gran nave, de 17 metros de altura, y 3.000 m² de exposición, donde se descubren reconstrucciones de las

actividades de los europeos, como un desembarque en Terranova, una casa campesina, una plaza de la Nueva Francia, un albergue, una explotación forestal, pescadores, un campamento, iglesias, así como reconstrucciones del desarrollo industrial y urbano. Se trata de una gran reconstrucción, la visita a la cual está acompañada de artistas que representan diferentes personajes de la época, en una interacción que permite al visitante recibir una mayor información de los contenidos. Para ello, el museo cuenta con una compañía estable de teatro (*Dramamuse*) con el objetivo de interpretar las colecciones del museo mediante teatro interactivo. Así, personajes como un cazador de pieles, un cocinero, un herrero o una mujer de clase burguesa están presentes a lo largo de la visita para explicar al público sus actividades cotidianas y su visión de la sociedad, transmitiendo información a través de la técnica del “*living history*”.



Canadian Museum of Civilization. Técnica del living history. Fotografía: Xavier Roigé

El Museo forma parte de un gran complejo que se complementa con un IMAX, con el Museo de los Niños, y con el Museo Postal, con un total de 425 trabajadores a tiempo completo. El número de visitantes es superior a 1,3 millones anuales. A pesar de su espectacularidad, se han criticado diversos aspectos del museo, como la separación entre los pueblos autóctonos (presentados en clave del pasado y sin relación con el presente) y la historia del Canadá (como si fueran aspectos diferentes), evitando mostrar los conflictos entre unos y otros. También se han criticado las reconstrucciones realistas y con maniquís que priman sobre todo en Sala del Canadá, así como el fuerte carácter identitario de la narración (por ejemplo la historia del Canadá empieza con los viajes de los vikingos y acaba con la llegada de la radio al

último confín del Canadá). El museo, como otros proyectos similares en otros países (por ejemplo el Museo Nacional de Australia) constituye una extraordinaria vitrina de proyección de la identidad nacional y una muestra del aprovechamiento de los museos por parte del poder político.

6. La reinención de los museos etnológicos en Francia

Los dos grandes museos etnológicos franceses, el *Musée de l'Homme* y el *Musée des Arts et Traditions Populaires* se encontraban en una situación de fuerte crisis a principios de los noventa. Ambos eran instituciones emblemáticas, surgidas en el año 1937 como fruto de la separación de los objetos etnológicos procedentes de otras culturas y los de la propia Francia. La forma de abordar su renovación planteaba muchas dudas y debates entre los especialistas. Las soluciones adoptadas, en ambos casos, han sido radicales y han supuesto la reinención absoluta de ambos, reconvertidos en otros museos con misiones y objetivos muy diferentes y han comportado fuertes debates que nos interrogan sobre el papel de los museos etnológicos en la actualidad.

El *Musée de l'Homme*, creado por Paul Rivet después de la Exposición Universal de 1937, reunía hasta el 2004 una riquísima colección sobre la vida y la historia de la Humanidad. El *Musée de l'Homme* tenía como objetivo agrupar en una misma exposición la humanidad en su evolución (prehistoria), en su diversidad (antropología biológica), y en sus expresiones culturales y sociales (etnología). Esta triple función convertía al museo un centro de referencia mundial, pero durante los años ochenta y noventa había quedado obsoleto. Al llegar a la presidencia de la República en 1995, Jacques Chirac propuso, siguiendo la propuesta del coleccionista y galerista Jacques Kerchache, la apertura en el Louvre de una sala dedicada a lo que dominaba “primeras artes”. Dicho proyecto se concretó en una nueva galería en el 2000, con la oposición de los conservadores del *Musée de l'Homme* y de *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie* que no querían dejar partir sus tesoros, y de los mismos conservadores del Louvre, resistentes a que este tipo de arte entrase en su palacio. Esta galería prefiguró lo que ha sido el proyecto del *Musée Quai Branly*, también una propuesta del propio Jacques Chirac para la creación de un nuevo museo dedicado a las “primeras artes”. El proyecto pretendía, además, y siguiendo los pasos de anteriores Presidentes, dejar una huella del mandato del Presidente en la forma de una gran institución cultural.

A medida que fue concretándose el proyecto, las polémicas fueron múltiples. En 1999, una huelga del *Musée de l'Homme* protestó por el transporte de las colecciones etnológicas al nuevo museo y por la primacía de la visión artística sobre la científica en el nuevo museo. André Langaney et Jean Rouch publicaban en *L'Humanité* (8-3-2001) un artículo en apoyo del personal del museo en huelga, denunciando que el proyecto tenía un contenido especulativo para la revalorización de las “primeras artes”: “*El mercado del arte denominado primero "negro", después "primitivo", y ahora "primero", por coleccionistas y comerciantes sin escrúpulos, sobre todo cuando el valor económico aumenta, desvaloriza el sentido social, religioso o cultural de los objetos que, solamente las ciencias humanas pueden restituir*”. Pero las polémicas suscitadas por el proyecto no sólo han hecho hincapié en el carácter especulativo de los

comerciantes de arte, sino también en otros aspectos del proyecto. La primera y más importante, se ha referido a la forma de presentación de los objetos: ¿debía primar el interés artístico de las piezas expuestas o el cultural? Muchos antropólogos han ido denunciando, a medida que avanzaba el proyecto, la primacía del interés estético en la realización del museo y en la elección de los objetos expuestos. Así, se ha criticado la disparidad de la representatividad de los objetos expuestos, lo que suscitó en Québec protestas por la escasa presencia de objetos procedentes de las primeras naciones de dicho país. La segunda polémica ha tratado acerca del propio concepto de “primeras artes”, lo que para muchos no deja de ser un eufemismo del antiguo concepto de “arte primitivo”. Las discusiones suscitadas han comportado largos debates sobre el propio nombre del museo, primero denominado “*Musée des Arts Premiers*” y finalmente “*Musée des Arts et des Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*” (excluyendo Europa y las sociedades occidentales y creando por tanto dos tipos de arte). Finalmente, el museo ha adoptado el nombre anterior, pero con el topónimo “*Musée du Quai Branly*” como la principal y casi única denominación conocida.

El Museo ha abierto sus puertas el 20 de junio de 2006, en nuevo edificio singular creado por Jean Nouvel cercano a la Torre Eiffel, y provisto de una gran superficie (40.000 m², 10.000 m² de exposiciones) y de una extraordinaria belleza. En palabras del propio Presidente Jacques Chirac, la creación del museo nace “*de una voluntad política: hacer justicia a las culturas no europeas. Se trataba de reconocer el lugar que ocupan sus expresiones artísticas en nuestra herencia cultural y, también, nuestra deuda con las sociedades que las han producido*”. Y él mismo añade: “*También se trataba de poner en su justo lugar, rompiendo con una larga historia de desprecio, artes y civilizaciones demasiado tiempo ignoradas y desconocidas, devolverles toda su dignidad a pueblos a menudo humillados, oprimidos y a veces aniquilados por la arrogancia, la ignorancia y a veces la ceguera*” (Chirac, en *La Guía del Museo*, 2006). A pesar de las críticas por el enfoque absolutamente artístico, lo cierto es que el museo contiene abundantes referencias etnológicas que contextualizan los objetos expuestos. Pero esta información se transmite a través de un doble circuito. Por una parte, los objetos se exponen como “todas las obras, ni más ni menos”, aunque el museo las expone “*en una nueva perspectiva relacionada con el placer de observar, formulando interrogantes más que afirmaciones, y reemplazando los objetos en la Historia y en su historia, escapando así a la oposición simplista estética/contexto. Liberar las obras consiste en hacerlas salir de este falso dilema*”. ([Viatte, 2006: 29](#)). Hay, no obstante, un itinerario paralelo que aporta informaciones sobre el origen de las colecciones y la manera cómo las sociedades organizan sus culturas, itinerario completado con multimedia utilizados como instrumentos de mediación entre las colecciones, el conocimiento antropológico y las culturas que las han generado. Toda la museografía, desde el itinerario de entrada a través de un laberinto hasta la estética interior en un ambiente de semi-penumbra denota un cierto aire de misterio. Como señala Bestard ([2007](#)), ello constituye “*una metáfora que define muy bien la relación que establecemos actualmente con los otros y con nosotros mismos; una relación más libre y cercana, pero al mismo tiempo no exenta de oscurantismos, temores y tensiones*”. Las polémicas sobre el museo y su carácter no cesarán en los

próximos años y muchas de las opciones tomadas son discutibles, como el hecho de que el proyecto no pretenda ninguna lógica de reconstrucción de las culturas que expone, pero en todo caso como señala Martí (2006), *“quienes se oponían al museo y criticaban que se juzgue las obras del hombre desde el punto de vista estético han perdido la partida”*: el antiguo *Musée de l'Homme* no consiguió despertar en sus últimos años el interés del público como el nuevo museo, que sus primeros ocho meses de existencia ha conseguido casi un millón de visitantes. La opción por la estética ha restado sin duda protagonismo a los antropólogos, por cuanto es otra la mirada que sirve para la lectura de sus colecciones, pero al mismo tiempo quizás ese mismo tratamiento estético que tanto se critica pueda ser un pretexto para reencontrar el público desinteresado por el tratamiento exclusivamente etnológico y *“permite proponer una aproximación respetuosa, no discriminatoria, de las culturas no occidentales”* (Desvaux, en [De Roux, 2002](#)).



Musée du quai Branly. Fotografía: Xavier Roigé

El *Musée des Arts et Traditions Populaires* (ATP) de París, surgido también en 1937 en pleno gobierno del Frente Popular después de la separación de las colecciones exóticas y las francesas del antiguo Musée Trocadero, es otro magnífico ejemplo de la reinención de un museo. De la mano de Rivière, el Museo experimentó una larga gestación, aunque no fue abierto como tal hasta 1972. Entonces se erigió como un museo de referencia por sus contenidos, por su carácter de síntesis con una destacada voluntad de compaginar museo y centro de investigación y por su museografía. Innovaciones presentadas en dicho museo, como la *“museografía del hilo de nylon”* (objetos presentados

dentro de una atmósfera de caja oscura suspendidos por un hilo invisible), la reconstrucción de escenarios ecológicos (situando los objetos en su contexto evitando las reconstrucciones nostálgicas) y la presentación de procesos en vitrinas temáticas han tenido una destacable influencia en museos etnológicos e históricos de todo el mundo, marcando la pauta de un tipo de museografía muy común en los años setenta y ochenta. La exposición permanente, por otra parte, pretendía ofrecer una *"visión sintética de la sociedad francesa tradicional, esencialmente desde la Revolución Francesa hasta la Segunda Guerra Mundial, en sus dimensiones rural y artesanal"* aunque se presentaba como *"el museo de la vida cotidiana de los franceses desde el año mil hasta nuestros días"*. Partía, pues, de la idea de la existencia de una sociedad tradicional que podía ser presentada en general, porque los cambios más importantes de aquella sociedad no se darían hasta la actualidad.

A pesar de su carácter innovador, de ser la gran creación de Rivière, y de su objetivo de convertirse en uno de los grandes museos de Francia, el museo nunca tuvo una respuesta importante del público. Como señala Guibal, *«en los años setenta, el ATP era revolucionario, pero las generaciones actuales no tienen la misma visión sobre el patrimonio»* (citado en [Mortaigne y De Roux, 1994](#)). Era una contradicción, sin duda, que un museo situado en una gran ciudad como París sólo tratase de la sociedad rural, ignorando el desarrollo urbano e industrial. El principal problema del Museo, no obstante, fue que *«ha sido traicionado por su misma perfección»* ([De Roux 1992a](#)) separado como estaba de los circuitos turísticos parisinos y del interés del gran público. El número de visitantes fue descendiendo hasta los 13.900 en 1995, cifra casi ridícula para un museo nacional que nació con una voluntad fundamentalmente didáctica. La síntesis no resistió el paso del tiempo: *«para el gran público, el ATP se ha convertido en el reino de los trajes tradicionales y de los arados, un objeto folclórico en sí mismo, pero aún desprovisto del encanto que proporciona la patina del tiempo. El museo evolutivo, planteado por Rivière, se ha convertido en el mausoleo de su creador»* ([De Roux, 1992a](#)).

Durante la década de los noventa los debates sobre el museo fueron intensificándose para buscar soluciones diversas. Finalmente, la reconversión ha sido radical. El Museo ha adoptado el modelo de "museo de la civilización" y pasará a denominarse *"Musée de la civilisation de l'Europe et de la Méditerranée"*, primando las exposiciones temporales a las exposiciones de síntesis. Pero no sólo eso: se cambiará su objetivo (de la cultura popular francesa a Europa y el Mediterráneo, mostrándolo de forma comparativa); ampliando sus colecciones (de colecciones nacionales a internacionales para ilustrar las complementariedades y las diferencias) y del museo disciplinario de etnología a museo de sociedad interdisciplinario, presentando las sociedades en sus diversos aspectos sociales. Finalmente, se ha decidido otro cambio radical: transferir el museo a la ciudad de Marsella, para abrir allí un museo totalmente nuevo, que debería abrir sus puertas en el año 2011. El museo partirá de cinco temas para la realización de las exposiciones de referencia (el parís, el agua, la ciudad, los caminos, masculino/femenino), temas que serán reactualizados con regularidad y se completarán con exposiciones temporales que abordarán temas de actualidad como las nuevas violencias, las culturas

urbanas, las formas interculturales, las migraciones. La ambición política del proyecto asegura, al mismo tiempo, su ambición cultural.

Otra gran reconversión en marcha en Francia es la transformación del *Muséum d'Histoire Naturelle*, un antiguo museo de Lyon originario del 1772. A partir de un gran proyecto arquitectónico del taller de arquitectura austriaco *Coop Himmelb(l)au* y de un proyecto cultural dirigido por Michel Côté, quien ya había participado en el *Musée de la Civilisation* en Québec. Su principal novedad es que ya no sólo se trata de un museo de sociedad, sino que partiendo del modelo canadiense de museos de civilización, el proyecto prefigura un museo de las ciencias y de las sociedades. Pretende, por tanto, difundir al mismo tiempo la cultura científica y construir un puente entre las ciencias y los aspectos más importantes de las sociedades. A través de sus colecciones etnológicas pretende presentar exposiciones cuyos temas permitan a los visitantes comprender distintas miradas sobre nuestras sociedades en sus dimensiones medioambientales, técnicas, históricas, estéticas y contemporáneas. Como en los museos de la civilización, serán exposiciones que evolucionarán al compás de las preocupaciones de la sociedad. En su proyecto inicial las diez salas del Museo van a albergar diez exposiciones diferentes, de las cuales tres serán de síntesis y de referencia en relación al hilo conductor del proyecto cultural: "¿de dónde venimos?", "¿quiénes somos?", "¿qué hacemos?". La primera tratará de los orígenes y del fin de la historia del universo y de la distinta representación de la muerte en las diversas culturas; la segunda del hombre en la biodiversidad y de su posición entre las otras especies animales; y la tercera abordará el funcionamiento de las sociedades, en aspectos como la cooperación, la competición, los procesos creativos, la humanidad en red. El proyecto debería abrir sus puertas a finales del 2009, contará con 20.000 m² de superficie útil y espera la visita de unos 500.000 visitantes por año.

El *Musée Quai Branly*, el *Musée des Civilisations de Marsella* y el *Musée des Confluences* constituyen tres casos paradigmáticos en la reinención de los museos etnológicos. Inspirados en el modelo canadiense del museo de civilización, influenciarán notablemente la transformación de antiguos museos etnológicos, tal y como lo hicieron los antiguos museos a los que sustituyen.

* * *

Los museos de etnología cuentan con un porvenir esperanzador, pero su futuro no está asegurado a menos que sean capaces de reformular sus objetivos ([Harms, 1997](#)) y de redefinir nuevas propuestas. Deben, en definitiva, reinvertarse. A nuestro entender, este proceso debe basarse en tres ejes: Primero, en la necesidad de reformular su objeto de estudio. Como señala Pomian ([1996: 47-48](#)), los museos no pueden continuar siendo templos de la nostalgia, sitios de conservación de las diferencias culturales perdidas, el cementerio donde se llora la diversidad perdida: deben explorar el presente para "tomar conciencia de lo que hemos ganado y de lo que hemos perdido. Lo viejo y lo nuevo. El pasado y el futuro". En eso, la antropología juega con ventaja, por cuanto la disciplina puede ofrecer muchas respuestas y elementos de reflexión sobre muchos de los temas que más preocupan a las sociedades

actuales: el multiculturalismo, los problemas de identidades, los conflictos religiosos, los grandes movimientos migratorios, la génesis de la violencia, etc. Sólo en la medida que se pueda convencer a las autoridades del interés fuertemente político y social de este objetivo se conseguirán recursos para inversiones suficientes. En segundo lugar, deberán explorar nuevos lenguajes expositivos, nuevos temas, utilizando innovaciones tecnológicas y didácticas y ofreciendo nuevos modelos museológicos. No se trata sólo de un problema de medios (que también), sino sobretodo de ambición y de voluntad de transformación de la noción de los viejos museos (e incluyo aquí los nacidos de la “nueva museología”) en instituciones capaces de comunicar, de reflexionar, de renovar frecuentemente sus contenidos, de investigar nuevos temas que se reflejen en sus exposiciones. En tercer lugar, todo ello sólo podrá conseguirse mediante proyectos cada vez más interdisciplinarios. La tendencia a la reconversión de los museos de etnología en museos de sociedad aparece clara y cualquier resistencia está condenada al fracaso. Como hemos visto, eso no sólo supone un ensanchamiento de su campo de estudio, sino un esfuerzo para crear instituciones que hagan referencia al presente y que, más despreocupadas de su función de conservación de objetos, nos presenten elementos que configuran nuestra cultura cotidiana y los problemas del mundo actual. Tal vez eso pueda interpretarse en el sentido de que los antropólogos y antropólogas pierdan peso en esos museos cada vez más interdisciplinarios, pero también es cierto que en los casos en que se ha producido se ha conseguido a la larga un mayor protagonismo de la mirada etnológica que en los casos en que se ha ido resistiendo hasta el desfallecimiento.

No existen, para estos nuevos objetivos, recetas válidas para todos, las fórmulas son muy variadas. Como muy bien señala Martine Segalen ([2005: 287 y 320](#)), mientras que *“en los museos de Bellas Artes el criterio estético continúa predominando, las colecciones [etnológicas] se ofrecen a interpretaciones distintas, a miradas cambiantes e instrumentalizaciones múltiples, a diversas respuestas sobre la manera de museografiar la escenografía de las culturas”*. Ello pasa por fórmulas diversas: alianzas con centros de arte y de cultura contemporánea, con museos de ciencias naturales, con museos de historia, de arqueología: todas las opciones parecen actualmente abiertas a la etnografía para configurar el nuevo paisaje museal de los años 2010.

Ante ese nuevo panorama, debemos ser optimistas. Tras años de crisis, en toda Europa y también en América hay nuevos proyectos en los que la antropología puede ser decisiva siempre que la disciplina vuelva a sentirse interesada en participar. Los museos de sociedad parecen llamados a convertirse en elementos más mediáticos capaces de atraer al público. Deberían hacerlo, sin embargo, sin caer en la frivolidad y dejando clara su función cultural, entusiasmando pero al mismo tiempo estimulando al público, fomentando su capacidad para conseguir inversiones en cultura pero manteniendo al mismo tiempo su función pública y crítica, reflexionando sobre los efectos de la globalización pero sin abandonar al mismo tiempo el interés por la diversidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, G. (2004) *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, Calif. : Altamira Press.

BESTARD, J. (2007) Exponer al otro o exponerse a sí mismo, *La Vanguardia*. Suplemento "Culturas", 14 de marzo de 2007.

DE ROUX, E. (1992a) Menaces multiples sur les ATP. La chute de la maison Rivière, *Le Monde*, 9 de enero de 1992.

DE ROUX, E. (1992b) Le Musée de la Civilisation de Québec. Espaces en mouvement pour un monde qui bouge, *Le Monde*, 9 de enero de 1992.

DE ROUX, E. (2002) Le Musée Quai d'Orsay rejette Darwin, *Le Monde*, 19 de marzo de 2002.

DE ROUX, E. (2004) Les ecomusées, une utopie en crise, *Le Monde*, 19 de noviembre de 2004.

DURRANS, B. (1993) The future of ethnographic exhibitions, *Zeitschrift für Ethnologie* (Z. Ethnol.), 1993, vol. 118, nº1, pp. 125-139.

GONSETH, M-O.; HAINARD, J.; KEHRS, R. (2002) (eds.) *Le musée cannibale*, Neuchâtel : Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HAINARD, J. y otros (1989) *Le salon de l'Ethnographie*, Neuchâtel : Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HARMS, V. (1997) Will museums of ethnology have a future?, *Antropologia portuguesa* 1997, vol. 14, pp. 21-36.

HUBERT, F. (1985) Los ecomuseos de Francia: consideraciones y extravíos, *Museum*, XXXVII, núm. 4, pp. 186-187.

HUBERT, F. (1993) Historia de los economuseos, en: Rivière, G.H., *La museología*. Madrid: Akal, pp. 195-206.

INIESTA, M. (1994a) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès editors.

INIESTA, M. (1994b) Antropologia, patrimoni i multiculturalisme. El cas del Canadà i del Québec, *Aixa. Revista bianual del Museu Etnològic del Montseny (La Gabella)*, núm. 6, pp. 79-97.

JOUBERT, A. (1999) *L'Ecomusée: définition et mission à travers l'exemple de la Basse-Seine, Conservation et mise en valeur du Patrimoine Culturel* (Rouen: Publications de la Université de Rouen), pp. 13-21.

MacDONALD, G.F; ALSFORD, S. (1989) *Museum for the Global Village*. Hull: Canadian Museum of Civilization.

MAURE, M. (1993) Nation, paysan et Nation, paysan et musée. La naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904), *Terrain*, nº 20.

MORTAIGNE, V.; DE ROUX, E. (1994) Les musées de société. Langueurs parisiennes, énergies régionales, *Le Monde*, 25 de agosto de 1994.

MUSÉE QUAI BRANLY (2006) *La Guía del Museo*. Paris : Musée du Quai Branly.

PADRÓ, J. (2003) La museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio, en: Lorente y Almazán (coord.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

SEGALEN, M. (2005) *Vie d'un musée, 1937-2005*. Paris : Éditions Stock.

SIMARD, C. (1992) Économuseologie, *F.E.Q.* (Québec), pp. 7-8.

SIMPSON, M. (2001) *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres: Routledge.

TILDEN, F. (1976) *Interpreting our heritage*. Chapel Hill: University of Carolina Press.

VIEL, A. (1997) Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat, *Aixa. Revista bianual del Museu Etnològic del Montseny, (La Gabella)*, nº 8, pp. 29-40.

NOTAS

1 - Investigación financiada por el Ministerio de Educación y Ciencia y FEDER, referencia SEJ2004 -07593/SOCI.